

BOLETIN DE ARTE

Núm. 20

1999



UNIVERSIDAD DE MALAGA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

EL COLEGIO DE LA ASUNCIÓN Y AMALIA HEREDIA LIVERMORE: HISTORIA DE DOS VIDAS PARALELAS, por Eva M ^a Ramos Frendo ..	191
INTRODUCCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA WAGNERIANA EN LA BARCELONA DE LA RESTAURACIÓN (1882-1885), por Lourdes Jiménez Fernández	211
APROXIMACIÓN A LA INDUSTRIA DEL PAN EN MÁLAGA Y SU EVOLUCIÓN TECNOLÓGICA: DE LOS MOLINOS DE SAN TELMO AL PROCESO INDUSTRIAL, por Francisco José Rodríguez Marín	237
UN ARTE NACIONALISTA ESPAÑOL: REGIONALISMO VERSUS "NOUCENTISME". AÑOS 20, por Eliseo Trenc Ballester	267
DE PROSTITUTAS Y OTRAS VÍCTIMAS. LA PINTURA SOCIAL DE ANTONIO FILLOL (1870-1930), por Victoria E. Bonet Solves	277
MITO Y FOLCLORE: LA IMAGEN DE LA MUJER EN UNA DÉCADA DE CARTELES DE SEMANA SANTA (1921-1931), por Francisca Torres Aguilar	297
ARTE Y PLATAFORMA CULTURAL EN MÁLAGA DURANTE EL SIGLO XX. 1900-1975, por Teresa Sauret Guerrero	319
GUTIÉRREZ SOTO EN MARBELLA: LOS FUNDAMENTOS DEL PLACER, por Francisco Javier Moreno Fernández	351
EL FALSO ESPEJO DE LA MUJER. LA IMAGEN PUBLICITARIA HOY, por Natalia Tielve García	367
EL DEBATE SOBRE LA CRISIS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO A FINALES DE SIGLO, por María Teresa Méndez Baiges	379
UN PROYECTO DE ESTUDIO EN LA HISTORIA DEL ARTE: PRESENTACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE UN MODELO DE TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO (I), por Nuria Rodríguez Ortega	395
LA CAPILLA MAYOR DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA, PALIMPSESTO Y ESCENOGRAFÍA PINTADA por Juan Antonio Sánchez López y Estrella Arcos von Haartman	423
PATRIMONIO PICTÓRICO DE ANTEQUERA. EL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE LA MAGDALENA, por Rosario Camacho Martínez	471
EL COLOR EN LA ARQUITECTURA AGRÍCOLA MALAGUEÑA, por Juan M ^a Montijano García	493
LA MEMORIA OLVIDADA. APROXIMACIÓN AL PATRIMONIO PICTÓRICO MURAL DE RONDA: SIGLO XVIII, por Eduardo Asenjo Rubio	525

ARTE Y PLATAFORMA CULTURAL EN MÁLAGA DURANTE EL SIGLO XX. 1900-1975.

Teresa Sauret Guerrero

El objetivo de este artículo es plantear una primera aproximación a la plástica producida en Málaga en los primeros setenta y cinco años del siglo XX, un periodo escasamente estudiado y menos valorado por la historiografía existente sobre el tema.

Dividido el periodo en tres etapas, en el primero se comprueba como el centro local reproduce la dinámica general que se desarrolla en el país, con una amplia presencia de las propuestas de renovación desde las opciones regeneracionista e institucionalista y muy escasas, o nulas, las vanguardistas. La segunda etapa corresponde a la postguerra y en ella se aprecia los primeros intentos de creación de la imagen lúdica de la ciudad a través de las imágenes. En la tercera se estudia el proceso de renovación y la configuración de una plataforma que permitirá posteriormente que en la ciudad se desenvuelva los movimientos artísticos más actuales.

En un momento histórico donde los nacionalismos, traducidos como autonomías, han promovido los estudios locales hasta sus máximas consecuencias¹, en un paroxismo por conocer y re-conocer cualquier aspecto de lo local, en nuestro caso, del arte local, Málaga ha mantenido esa tónica de displicencia hacia todo lo suyo que ya le es habitual y se ha olvidado de un amplio periodo de su historia del arte más reciente, la comprendida en los dos primeros tercios de este siglo que se nos acaba. Apenas tres estudios realizados alrededor de 1981, y a la sombra de Picasso uno de ellos, realizan un acercamiento a la pintura de siglo XX, que por acertados, pusieron de evidencia el interés de una profundización mayor², especialmente sobre el final del segundo tercio del siglo.

Hay unas razones, intencionadas, para este olvido. La primera estaría en el desprecio que, en general, ha recibido todo lo producido en el siglo XX que man-

¹ Que ha llevado, incluso a hacer historias en donde no las había, reivindicar posiciones inexistentes y crear mitos que nunca existieron.

² PALOMO DÍAZ, F.: "En torno al magicismo. La pintura de vanguardia en Málaga" en A.A.V.V.: *Picasso-Málaga, Centenario*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, págs. 51-74. CARMONA MATO, E.: "Pintores malagueños de la vanguardia histórica (1920-1936)" en ALCOBENDAS, M. (Coord.): *Málaga, Arte*, vol. III. Granada, Ed. Anel col. Nuestra Andalucía, 1984, págs. 993-1005. COLOMA MARTIN, I.: "La renovación de la plástica malagueña actual", en ALCOBENDAS, M. (Coord.): *Málaga, Arte*, vol. III. Granada, Ed. Anel col. Nuestra Andalucía, 1984, págs.1006-1022.

tuviera parámetros decimonónicos o estéticas finiseculares, o lo que es lo mismo, todo aquello que estuvo de espaldas a los movimientos de vanguardias. Oscurecido cualquier artista ante la magnitud de Picasso, los acercamientos a los creadores plásticos de las primeras décadas del XX se hicieron por comparación y siempre buscando en ellos ese punto de enlace con la vanguardia que permitiera incluir al centro artístico malagueño en la dinámica de los movimientos renovadores. Esta postura historiográfica tiene su correspondencia en el rechazo que las vanguardias de las primeras décadas del siglo tuvieron hacia las estéticas noventayochistas y regeneracionistas, al entender que la “salvación” sólo se conseguía mediante la inclusión en dichos movimientos, y procedentes de ámbitos foráneos, una postura no superada hasta hace muy poco tiempo y que ha hecho que el interés se centrara exclusivamente en figuras, al margen de Picasso, como Moreno Villa, Ponce de León y Joaquín Peinado, malagueños incardinados en el *Movimiento renovador*.

Por otra parte, el prestigio de la pintura malagueña del siglo XIX oscureció a la de buena parte de las primeras décadas del XX, entendida las más de las veces como una mera continuadora de la del siglo anterior. Esta postura, de nostalgia hacia el pasado y desprecio sobre el presente, estuvo fomentada por la dinámica de gestión cultural que se produjo en las cuatro primeras décadas del siglo, en las que el referente del XIX era constante e invitaba a un contingente de artista al inmovilismo, al margen de que muchos de los maestros del siglo anterior vivieron las primeras décadas del nuevo siglo sin plantearse la renovación y manteniendo, de hecho, ese continuismo. Recordemos que Ocón murió en 1904, Martínez de la Vega en 1905, Denis en 1917, Muñoz Degraín en 1924, Enrique Jaraba en 1926, Pedro Sáenz y Enrique Simonet en 1927, Verdugo Landi en 1936, Antonio Reyna en 1937, Nogales en 1939 y Moreno Carbonero en 1942. De hecho, las mismas instituciones fomentan ese culto organizando exposiciones en donde, como homenaje, aparecen obras de los pintores famosos decimonónicos, concretamente en la de 1901 se exhiben obras de Galbién, Haes y Bernardo Ferrándiz³, en 1904 el Círculo Mercantil organizó una exposición-homenaje a Ocón para recabar dinero para su viuda⁴, en 1911 la Academia monta la llamada *Exposición de ilustres pintores desaparecidos*, en donde junto a Zurbarán, Manrique y Niño de Guevara aparecen Talavera, Ferrándiz, Galbién, Grarite, Cappa, Murillo Bracho, Martínez de la Vega, Lengo, Ocón, Rodríguez Salina, Boígas y Millán Ferriz y en 1924, titulada también *Feria de Muestras*⁵, junto a algunos profesores de la Escuela como Burgos Oms, Federico Bermúdez, Rodríguez Quintana... y alumnos o jóvenes promesas como Mingorance, Salomón Conejo y Sánchez Vázquez, están presentes todos los consagrados, muchos ya difuntos: Ferrándiz,

³ *Catálogo de la Exposición Provincial de Bellas Artes*. Málaga, 1901, s/p.

⁴ DÍAZ BRESCA, A.: *Biografía del eminente pintor Emilio Ocón y Rivas*. *Catálogo de la Exposición de sus obras celebrada en el Círculo Mercantil de Málaga en septiembre de 1904*. Málaga, 1904, s/p..

⁵ *Catálogo oficial de la exposición y álbum de Málaga*. Málaga, 1924.

Martínez de la Vega, Denis, Muñoz Degrain, Moreno Carbonero, Nogales, Simonet, Sáenz, Labrada, Verdugo, Gartner, Jaraba, Ponce, Capulino y Casilari. Esta dinámica se mantiene hasta 1946 en que el Ayuntamiento organiza la llamada muestra de *Pintores malagueños desde los tiempos del maestro Ferrándiz*⁶, todo ello hace que el glorioso pasado decimonónico se mitifique y se mantenga cierta dependencia hacia ese modelo que se ha convertido en referencia de calidad.

A esto hay que unir una dinámica institucional que mantiene docencia⁷, premios⁸ y becas⁹ como vehículos de desarrollo de la carrera artística, en donde se perpetúan los esquemas decimonónicos. Recordemos que será la Academia de Bellas Artes la que sostenga el mismo sistema de promoción de alumnos y profesores organizando exposiciones¹⁰ según el mismo sistema decimonónico; todo ello hará que, desde la plataforma institucional, el XIX se prolongue sobre la primera mitad del siglo. Pero no fue esto todo, opciones alternativas indican que Málaga no se quedó descolgada del proceso de cambio y renovación que se ensaya en el país, fueron acciones puntuales que provocaron gestos de reflexión y disidencia en muchos artistas plásticos, estos gestos nos van a ir marcando distintas secuencias por las que entendemos que los primeros setenta y cinco años del siglo no constituyen una unidad inmóvil sino una sucesión de circunstancias que marcan diversos procesos.

Atendiendo a estas circunstancias proponemos una estructuración de este periodo en tres etapas: 1900-1936, 1940-1954 y 1954-1965-75¹¹.

⁶ *Catálogo de la exposición organizada por la Comisión de Fiestas del Excmo. Ayuntamiento y la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo en el Centro de Estudios Andaluces*. Málaga, 1946.

⁷ La enseñanza estuvo controlada por la Escuela de Industria y Bellas Artes, que reestructurada en 1900 mantenía el sistema académico tradicional pese a los intentos de renovación que se dieron y que analizaremos más adelante.

⁸ Se tiene constancia de los premios Moreno Carbonero (que se mantiene hasta 1976), Nogales (también se mantiene hasta las mismas fechas) y Álvarez Dumont.

⁹ El Ayuntamiento tiene establecido un sistema de becas, para disfrutarlas en Madrid y Barcelona, de la que se beneficiaron entre 1900 y 1936 Capulino Jáuregui (1904), Jiménez Niebla (1921), Adrián Risueño (1922), Juan Eugenio Mingorance (1922), Ceferino Castro (1932), Antonio Cañete (1934) y Francisco Palma (1934). Éste no pudo cumplir su beca a causa de la guerra civil. De Capulino se conserva copia del "Testamento" de Rosales, fechado en 1905, de Castro la copia del "Torrijos" de Gisbert fechado e 1932 y "Los Borrachos" de Velázquez del 44, estas "copias" y las obras que enviaron como responsabilidad de pensionados y que actualmente se conservan en la colección del Ayuntamiento, hacen referencia a esa dependencia al academicismo tradicionalista del que estamos haciendo mención. Sobre esta tema vid. SAURET GUERRERO, T.: "La pintura: Historia de una colección. Política y mecenazgo" en MORALES FOLGUERA, J.M., SAURET GUERRERO, T. (coords.): *Patrimonio Artístico y Monumental*. Málaga, Ayuntamiento, 1990, págs. 179-214

¹⁰ Se tiene constancia de las organizadas en 1901, 1904, 1906, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1921, 1924, 1927, 1929. A.D.E.: Caja, nº 45. El sistema alternativo lo ensayará La Sociedad Económica de Amigos del País, prácticamente la única sala donde tienen la opción de exponer libremente los pintores, aunque también organizará colectivas similares a las de la Academia.

¹¹ Lo que aquí presentamos, que no pretende ser más que una aproximación que abra vías de investigación más amplias sobre el tema, es fruto del trabajo de campo que se ha realizado bajo el Convenio entre la Diputación de Málaga y la Universidad (nº 807/28-1062), para la realización del *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, del que soy directora. Buena parte de la información, inédita, ha sido facilitada por los propios autores o sus archivos particulares, que han sido puestos a mi disposición. Quiero dar las gracias a este respecto a Gabriel Alberca, Virgilio Galán, Eugenio Chicano, Alfonso de Ramón y Manolo Morales por la ayuda inestimable que nos han prestado, Manolo Morales, además, ha sido nuestro guía por todos los estudios y talleres de la provincia aún activos, a todos mi mas sincero agradecimiento.

1900-1936

La primera fase, 1900-1936, se corresponde en el panorama nacional con una cronología de límite inferior, 1900-1914-20, aquella que incluye la primera y segunda generación del 98 y es campo de desarrollo del Regeneracionismo y del Regionalismo, posturas que conviven con el Academicismo tradicionalista y con el vanguardismo europeo, pero también con una vuelta al clasicismo que enuncia una idea de renovación que está más en la línea de lo europeo que de lo académico. Para Málaga esta misma secuencia la hemos prolongado hasta el inicio de la Guerra Civil porque no va a ser hasta el comienzo de la década de los 20, precisamente, cuando se empieza a trabajar en torno a la idea de renovación sobre bases de corte más europeo, o más "nacionalistas". Como en el resto de España, es un periodo marcado por la diversidad en donde conviven distintas opciones estéticas y formales, esencialmente las mismas que en el resto del país, salvo que el *Movimiento renovador* sólo se vislumbrará y, si es ejercido, lo será por artistas malagueños no residentes en el lugar.

Sin la categoría que obtuvo el centro en el XIX, durante estas tres décadas del siglo XX el arte y la cultura malagueña se mantuvo incardinada con la dinámica nacional de una manera seria y reflexiva, especialmente en lo que respecta a la búsqueda de la renovación y la elaboración de un modelo acorde con la modernidad y desde el encuentro con las señas de identidad propias. Es verdad que la opción vanguardista no se dio, aunque datos y sucesos históricos patentizan una inquietud por acercar al medio local esas renovadoras y rupturistas propuestas, dejando una presencia clara a través de los esfuerzos realizados en la revista *Litoral*, espacio en donde se testimonia el *Movimiento renovador* en la ciudad.

En principio, la opción más llamativa y aparentemente más generalizada, por la que el periodo ha sido clasificado como de mediocre y estancado¹², es la del continuismo decimonónico. Ya se ha visto cuales fueron estas circunstancias y la influencia que tuvieron sobre autores como Cappa, Nido, Ponce, Ruz, Vivó, que vivieron buena parte de la primera mitad del XX y trasladaron los caducos esquemas del siglo pasado a sus discípulos, por no hablar del respeto que causaba Moreno Carbonero, estrechamente vinculado a la ciudad, que se mantuvo dentro de unos esquemas demasiado oficialistas y académicos y de espaldas al enganche con las propuestas de renovación de los movimientos modernos, porque su insistencia en el Quijote no hay que leerla dentro de claves noventayochistas sino más bien tardo románticas. Pero hay otros nombres y otras opciones por las que el centro artístico malagueño supo estar en consonancia con el espíritu de la inquietud y el riesgo que caracterizó los veinte primeros años del siglo XX en España.

¹² PALOMO DÍAZ, F.: *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Málaga, Ed. del autor, 1985, págs. 193, 195, 197.

Sin duda hay que comenzar citando a Joaquín Martínez de la Vega y a su discípulo José María Fernández, ellos significan la opción más europea al ofrecernos una vía hacia la modernidad trabajando el Simbolismo y el Postimpresionismo desde la asimilación de las versiones que en Europa se harán de los movimientos, las mas de las veces reciclados a partir del modelo catalán. Hay que tener en cuenta que la decisión de Martínez de la Vega por incluirse en los movimientos renovadores se produce a finales de la década de los ochenta del siglo anterior, convirtiéndose en un pionero, junto a Muñoz Degrain, de la modernidad en Málaga. Entre un velado Simbolismo y el Modernismo hay que entender ciertas composiciones de Enrique Simonet y Lombardo, netamente catalanista en donde, incluso, su tendencia a tratar temas de la mitología clásica, con fuerte presencia del desnudo, (*El juicio de Paris* por ejemplo) hace pensar en una inclusión en la corriente clasicista que el Noucentismo apoya en Cataluña. Pedro Sáenz será otro autor que se decida por el Modernismo pero éste desde su versión más comercial, que roza en ocasiones lo Pompier como en *Crisálida* o *Inocencia*. En esa línea, pero aún más adocenado, hay que incluir a José Blanco Coris y a Santiago Casilari. Éste, como discípulo de Martínez de la Vega, mantendrá el Simbolismo de su tío copiando literalmente muchas de sus creaciones, especialmente los *Ecce-Homo* y las *Dolorosas* y trabajará algo más personalmente ese Modernismo devaluado que se acerca más a lo Pompier y a lo Académico que a la estética finisecular.

Jaraba, como Simonet, entenderán que en el plainairismo y en la disociación de la pincelada pueden expresarse desde una postura renovadora y con esos planteamientos técnicos sabrán interpretar un moderado Regionalismo, muy contaminado de folklore y comercialización pero las más de las veces con bastante dignidad al saber hacer de la luz, y de las sombras, apoyándose en la mancha, el vehículo de salvación de unas escenas que recuerdan al género de costumbre de los círculos artísticos de Andalucía occidental. Reyna Manescau, cuando se olvida de Venecia, se enganchará a la misma línea.

Todos estos nombres se encuentran demasiados cercanos al siglo anterior, a los cambios de renovación que se producen en el cruce de siglo y constituyen llamativas personalidades que cualifican y activan al centro malagueño. Para pulsar, realmente, la inclusión de la plástica malagueña de las dos primeras décadas del XX en los movimientos renovadores habría que hacer una lectura más panorámica de los autores activos y de sus catálogos. Para ello hay que contar con las firmas de Guillermo Gómez Gil (1862-1916), José Ponce Puente (1862-1931), José Fernández Alvarado (1865-1934), César Álvarez Dumont (1866-1945), Federico Bermúdez Gil (1867-1957), Rafael Murillo Carreras (1868-1962), José Navarrete Oppelt (1871-1920), Ricardo Verdugo Landi (1871-1930), Luis Berrobiano (1872-1961), Enrique Nagel (1872-1915), Enrique Florido Bernils (1873-1929), Federico Rodríguez Quintana (1876-1942), Leopoldo Guerrero del Castillo (1878-1947), Joaquín Capulino Jauregui (1879-1969), Diego García Carreras (1879-1956), Antonio Burgos

Oms (1880-1961) y Fernando Labrada (1888-1977). Nacidos en el último tercio del XIX, fueron alumnos de los grandes maestros consagrados e iniciaron sus carreras dentro de los circuitos oficialistas: enseñanza en la Escuela de Bellas Artes, participación en exposiciones locales y nacionales para aspirar a medallas y becas e integrarse, posteriormente, en la misma dinámica reproduciendo el sistema al formar parte del profesorado de la Escuela de Artes e Industria de Málaga. Recordemos que en 1904 estos eran: César Alvarez Dumont¹³ y José Nogales¹⁴, profesores numerarios a cargo de cátedras, Martínez de la Vega¹⁵ y Eugenio Vivó¹⁶ como Auxiliares numerarios, Ayudantes eran Federico Ferrándiz¹⁷ y Rafael Murillo Carreras¹⁸ y Meritorios Nido¹⁹, Guerrero del Castillo²⁰ Ponce²¹, Cappa²², Jaraba²³, Denis²⁴, Ruz²⁵ y

¹³ Ingresó en la escuela como profesor numerario de la cátedra de *Aplicación de Dibujo Artístico a las Artes Decorativas* en 1902 hasta 1936, fecha de su jubilación. En 1911 es nombrado director de la Escuela. A.E.A. y O. de Málaga. Expediente Académico de Cesar Alvarez Dumont.

¹⁴ Nogales forma parte del claustro de profesores desde 1888 donde en las sucursales imparte *Dibujo lineal*, de *Adorno*, de *Figuras y Geometría*. En 1893 ingresa por oposición en la Escuela como Ayudante numerario para la clase de *Dibujo de Figuras* y en 1909 como Profesor numerario de *Dibujo* hasta 1931 que se jubila. A.E.A. y O. de Málaga, expediente José Nogales, vid también: MORALES FOLGUERA, J.M.: *José Nogales Sevilla*, Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 1973.

¹⁵ En 1904 era Profesor auxiliar numerario de *Dibujo del Antiguo*, puesto que ocupaba desde 1900. SAURET GUERRERO, T.: *Martínez de la Vega*. Málaga, Colegio de Arquitectos, 1991.

¹⁶ Ingresó en la Escuela por concurso de mérito en 1895 como Ayudante numerario de la cátedra de *Dibujo de Figura*, hasta 1900. De 1900 a 1903 fue interino en la cátedra de *Dibujo artístico*, continúa en el puesto hasta 1905. A.E.A. y O. de Málaga, expediente Eugenio Vivó.

¹⁷ Ingresó como profesor en 1893, en 1902 es ayudante en la clase de *Vaciado y modelado* hasta 1915 que se traslada a Madrid tras obtener la plaza de Profesor de *Dibujo artístico*. A.E.A. y O. de Málaga, expediente de Federico Ferrándiz

¹⁸ Es ayudante de *Dibujo aplicado a las Artes* desde 1895 ascendiendo a Ayudante numerario en 1905. Archivo de los herederos.

¹⁹ Profesor auxiliar en la sucursal de Molinillo desde el siglo anterior por amistad con Vila, en 1904 pasa a la central ascendiendo a la categoría de Ayudante meritorio donde imparte *Dibujo Geométrico y Lineal*. En 1912 causa baja por enfermedad y muere a los pocos meses. A.E.A. y O. de Málaga, expediente José del Nido.

²⁰ Ingresó en 1903 como Ayudante meritorio en la sección técnica y obtiene la propiedad de la plaza de Profesor de ascenso en 1914. Hasta 1919 se mantiene en la Escuela. A.E.A. y O. de Málaga, expediente de Leopoldo Guerrero del Castillo.

²¹ Por concurso de mérito ingresa en 1893 en la clase de *Dibujo aplicado a las Artes*, con destino en la sucursal de Santo Domingo. En 1895 pasa a la clase de *Dibujo General artístico* con aplicación a la Litografía alternándolas con las de *Dibujo de Figuras*. Es cesado por falta de necesidad en la Escuela entre 1899 a 1904 que de nuevo lo contratan como Ayudante meritorio, obtiene el ascenso a Ayudante repetidor en 1906. En 1909 es nombrado Auxiliar numerario y en 1912 obtiene la cátedra de *Composición decorativa* con carácter interino, también imparte *Concepto de Arte e Historia de las Artes decorativas*. Un ascenso lo convierte en Profesor de Término en 1917, puesto que ocupa hasta 1920. A.E.A. y O. de Málaga, expediente de José Ponce Puente.

²² En 1904 ingresa como Ayudante meritorio para impartir *Dibujo artístico* hasta 1905. A.E.A. y O. de Málaga. Expediente de Javier Cappa.

²³ Desde 1895 es ayudante auxiliar de la clase de *Dibujo de figuras*, entre 1901 y 1902 imparte *Dibujo del Antiguo y Lineal y de adorno*, en 1903 *Dibujo Artístico* realizando diversas sustituciones hasta 1920 que se traslada a Sevilla. A.E.A. y O. de Málaga, expediente de Enrique Jaraba.

²⁴ Es profesor de la Escuela desde 1887 hasta 1917. Obtiene la propiedad de la plaza de Profesor de ascenso en 1915. SAURET GUERRERO, T.: *José Denis Belgrano. Pintor malagueño de la segunda mitad del siglo XIX*. Málaga, Museo Diocesano, 1979.

²⁵ Aparece en la Escuela en 1912 como Ayudante meritorio, en 1917 consigue el puesto de profesor de entrada interino. A.E.A. y O. de Málaga, expediente de Emilio Ruz.

Diego García Carreras. A estos hay que añadir a Federico Bermúdez Gil²⁶, Martínez Cubell, Luis Berrobianco²⁷, Antonio Burgos Oms²⁸, Joaquín Capulino Jáuregui²⁹, Navarrete Oppelt³⁰, Rodríguez Quintana³¹... que impartieron docencia entre 1900 y 1950 por periodos mas o menos extensos. Algunos de ellos, estuvieron ejerciendo durante toda la primera mitad del siglo, este fue el caso de Nogales que se jubila en 1931, Alvarez Dumont en el 36, Berrobianco en el 43, Bermúdez Gil en el 45 y Antonio de Burgos Oms en 1950.

Incluidos o no en el sistema docente, casi todos van a participar de unas líneas generales que nos invita a incluirlos en la dinámica regeneracionista, aunque sin la voluntad decidida que por esta opción estética adoptaron otros artistas andaluces. La inclusión en el Regeneracionismo y el Regionalismo que de él deviene, fue más suave, con una tendencia hacia la contemporización mas que hacia la renovación drástica, de todas las maneras, opciones temáticas, interpretación de los mismas, técnicas aplicadas y un ambiente cultural idóneo convierten al centro malagueño en un espacio con el que hay que contar para comprender el desarrollo de las tendencias renovadoras en el país en las primeras décadas del siglo XX.

En principio hay que señalar que el género dominante fue el paisaje. En este sentido, el centro malagueño siempre se manifestó pionero en la adopción del realismo desde sus perspectivas más modernas, recordemos que Haes, desde Madrid protegió y fomentó el aprendizaje en Bruselas, de ello se beneficiaron no pocos malagueños, entre los que se cuenta Ocón que a su vez generó un amplio discipulado. El paisaje finisecular en Málaga fue invadido por claves poéticas por responsabilidad de Muñoz Degrain y su amplia nómina de alumnos que pasan al siglo XX trabajando desde estos esquemas, además la ciudad siempre estuvo muy conectada con el Institucionalismo a través del grupo de intelectuales malagueños que mantenían estrechos contactos con Francisco Giner de los Ríos, citemos al respecto el impor-

²⁶ Ingresas como Ayudante numerario para la clase de *Dibujo aplicado a las Artes y a la fabricación* en 1894 para después impartir *Dibujo geométrico* hasta 1902 que obtiene la plaza como numerario en La Coruña. En 1903 se traslada a Málaga e imparte la asignatura hasta 1913. Ese año consigue en propiedad la plaza de Profesor de Términos en la clase de *Dibujo lineal*. Se jubiló en 1945. A.E.A.y O. de Málaga, expediente de Federico Bermúdez Gil.

²⁷ Comienza la docencia en la Escuela en como Ayudante Meritorio interino en 1910 para pasar en 1912 a profesor de entrada interino en la clase de *Dibujo artístico* hasta 1925 que es declarado inútil temporal por enajenación mental. Reingresa en 1941 y obtiene la plaza en propiedad. Se jubila en 1943 manteniendo prórrogas hasta el 5. A.E.A.y O. de Málaga, expediente Luis Berrobianco.

²⁸ En 1909 es nombrado Profesor de entrada interino en las enseñanzas para señoritas, impartirá *Dibujo artístico y elementos de Historia del Arte* desde 1913, en 1918 gana la oposición de la plaza de Profesor de entrada y desde el 21 se le encarga la asignatura *Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas* hasta 1950. PAZOS BERNAL, A.: *Exposición Burgos Oms*. Málaga, Museo-R.A.B.A. de San Telmo, 1981.

²⁹ Fue Ayudante meritorio de 1906 a 1909. A.E.A.y.O. de Málaga, expediente de Joaquín Capulino Jáuregui.

³⁰ En 1911 ingresa como Auxiliar meritorio de *Dibujo artístico*, en 1912 asciende a Profesor de entrada interino obteniendo la propiedad en 1912. Continúa en la Escuela hasta 1936. A.E.A.y O.: expediente José Navarrete Oppelt.

³¹ Ingresas en 1906 como Ayudante meritorio y en 1911 pasa a Profesor de entrada interino. A.E.A. y O. de Málaga, expediente de Federico Rodríguez Quintana.

tante papel que jugó Ricardo Orueta en todo este proceso. Todo ello facilita un ambiente intelectual que tiene su correspondencia en unas manifestaciones artísticas, en la pintura y la arquitectura básicamente, en donde el Institucionalismo en sus diversas facetas se expresa con madurez, de concepto y de forma. Éste se va a manifestar en el campo del arte desarrollando posturas regeneracionistas en pintura y regionalistas en pintura y arquitectura básicamente (la escultura se mantuvo en un segundo plano hasta la aparición de figuras como Diego García Carrera o Francisco Palma García ya cercanos a la década de los veinte) provocando la práctica masiva de un paisaje que se mueve entre la dureza del naturalismo regeneracionista y la poética del simbolismo y transformando el tratamiento de la figura femenina hacia la definición de un prototipo local, definible como andaluz, pero que toma prestados muchos esquemas de los étnicos andaluces tradicionales. De todas formas, esta segunda opción no va a aparecer hasta la década de los veinte y de manos de lo que podemos llamar la segunda generación de artistas plásticos del siglo XX.

Como decimos, el paisaje es el género más trabajado, hasta el punto que monopoliza las exposiciones organizadas por la Academia y el Liceo que se celebran entre 1901 a 1924, empezándose a vislumbrar como especialistas en el mismo las firmas que dominarán el panorama de esas décadas como puedan ser Federico Bermúdez Gil, Mariano Bertuchi, José Blanco Coris, Antonio Burgos Oms, Enrique Florido, Leopoldo Guerrero del Castillo, Labrada, Navarete Oppelt, Reyna Manescau o Ricardo Verdugo Landi.

Las características de este paisaje se encuentran en: un plainairismo decidido; un naturalismo técnico que irá virando a medida que avanza el siglo hacia una disociación de la pincelada que recuerda al puntillismo, caso de las marinas de Gómez Gil o Navarrete; en un manifiesto esfuerzo por hacer una identificación de la personalidad del lugar escogiendo espacios típicos, y tópicos de la geografía malagueña: El desfiladero de los Gaitanes, el Tajo de Ronda, la Bahía de Málaga, La Cala, El Peñón del Cuervo, el Cerro de San Antón, La Caleta, los picos de la Serranía de Ronda. Estos enmarques nos sugieren varias cosas, en principio, la voluntad de “hacer región”, de codificar a través del paisaje las señas de identidad de la geografía local según un preciso programa noventayochista, pero también un enganche con las preocupaciones regeneracionistas de buscar a través de él la personalidad de sus habitantes. Como los de la escuela de Muros de Nalón o los incluidos en la España Negra, elegirán paisajes abruptos que les permita dramatizar a través de ellos, por ello seleccionaran los elementos geográficos más agresivos, como las montañas (cerros, picos), las sierras, los desfiladeros, las rocas o los escasos acantilados (El Cantal, El Peñón del Cuervo). Por otra parte, estas vistas locales las combinan con otras, de las mismas características, pero de otras regiones, mostrando preferencia por Galicia (Gómez Gil, Bemúdez Gil) o Castilla (Eugenio Lafuente), con ello están demostrando que su opción fue la regeneracionista siguiendo el modelo de Madrid o en general de los que incluimos en la definición de la España Negra.

De todos los autores que se acercaron a esta opción entiendo que fue Ricardo Verdugo Landi el que participa de esta línea de una manera más consciente y constante. Sus relaciones con Madrid le hizo establecer contactos estrechos con la *Asociación de Pintores y Escultores* en donde pudo asimilar la estética regeneracionista de una forma mas profunda aunque las elecciones narrativas de sus primeras obras: *Naufragio*, *Oleaje...*, nos hablan de una inclinación por la dramatización del paisaje que participa de la poética noventayochista tanto como de la literaturización del paisaje que efectúa Muñoz Degrain. Sus marinas malagueñas son también expresión regionalista y en ellas se acerca a la línea de la Mediterraneidad, por imposición del guión. Al querer hacer región mediante los mares y litorales malagueños, la paleta se ve obligada a iluminarse con el brillo de los azules del mar y del cielo y aclararse con los blancos de la luz que se aplican las mas de las veces con chispeantes pinceladas que vitalizan aun más las superficies pictóricas.

Es esta línea, la de la Mediterraneidad, asociada a las poéticas simbolistas-modernistas, la más abundante en el paisaje malagueño, incluso cuando se trata de paisajes terrestres o rurales como los indicados, ya que esa fidelidad del dato que siempre se empeñan en constatar les obliga a registrar la luz como elemento definidor de los ambientes introduciéndose una paleta clara que crea un especial, y peculiar, modo de interpretación regeneracionista, fuertemente contaminado por las claves de la pintura definida como de la España Blanca. Hay que tener en cuenta que Málaga se encuentra muy vinculada a Valencia y Cataluña y que hay unas reciprocidades constantes entre artistas valencianos, especialmente, y malagueños³², por otra parte como centro andaluz, se encuentra también relacionado a otros centros de la región como puedan ser Granada³³, Córdoba³⁴ y Sevilla³⁵, de todo ello saldrá un “modo” especial de hacer el paisaje en el que no está exento el tópico y la comercialización, comprobada en Navarrete, Gómez Gil, Bermúdez Gil o Florido que nos hastiarán con sus *Puestas de sol*, *Amanecer*, *Crepúsculo*, *Puerto de Málaga*, *Claro de luna*, que no presentan más variación que el tamaño de los lienzos.

Siempre hay excepciones. Labrada hará una interpretación del simbolismo paisajístico muy seria con su predilección por los jardines y su clasicismo, que le lleva a actuar en esa línea culta del modernismo que recupera el Renacimiento y que mantiene claves prerrafaelistas. Mariano Bertuchi y su elección marroquí nos mezcla luminismo, plainairismo y folklore, pero entendido como pureza de costum-

³² En las exposiciones organizadas por la Academia participaban pintores de otros centros nacionales. Concretamente en la de 1914 expuso Cecilio Pla y Sorolla, en la de 1916 Francisco Domingo Marqués, Roberto Domingo y Manuel Benedito que repite en la de 1921.

³³ En 1914 expuso en Málaga Lacarcel que repite junto a Larrocha en la de 1915 y López Mezquita lo hace en la del 16.

³⁴ Artistas cordobeses como Tomás Lucena participa en la de 1916 y Julio Romero de Torres, con *Samaritana* en la de 1921.

³⁵ Gonzalo Bilbao aparece en las de 1916 y 1921. Del resto de Andalucía se constata también la presencia de Cruz Herrera y Lupiáñez en la de 1914.

bre y etnias alejándose con ello del costumbrismo al uso. Marruecos también será elección de Simonet, que en la misma línea de potenciar la luz y el tono local hará con el exotismo una peculiar interpretación modernista. Capulino Jauregui será uno de los mejores exponentes de ese paisaje local referente de la luz, sometiendo la paleta a las variaciones lumínicas del día, presentándose muy mediatizado por el modelo muñozdegrino, pero manteniendo la luz y la mancha como ejercicio de su modernidad, también es verdad que cuando comprobamos su inmovilismo en la década de los cuarenta, su apuesta por lo renovador se nos devalúa, pero es un proceso que siguieron todos aquellos que prolongaron su actividad hasta mediados de siglo.

Otra cosa habría que decir de Bermúdez Gil, Florido, el último Nogales, Blanco Coris, Ponce, Fernández Alvarado, Murillo Carreras, Navarrete Oppelt, Berrobianco, Rodríguez Quintana, Guerrero del Castillo y Burgos Oms, en los que las fórmulas referidas se practican sin convencimiento y tremendamente adocenadas, realizando una versión muy pobre de los movimientos comprometidos, y aludidos, con la renovación.

Esta postura se aprecia especialmente cuando afrontan la pintura de Género. En sus versiones de lo cotidiano y lo popular esta ausente la búsqueda de lo diferencial, no practicando en ningún momento el Regionalismo consecuencia del Institucionalismo, sino una pintura con arraigo costumbrista que ni siquiera se puede llamar pompier ni académica sino simplemente comercial. Como ejemplo nos han dejado una larga serie de interiores y “gitanas” que justifican esa idea de mediocridad que se ha tenido de este periodo del arte local.

Paralelamente a la actividad de los artistas, existió un ambiente cultural que no estaba, tampoco, tan absolutamente anclado en el pasado como superficialmente se adivina, de hecho, a través de determinados “gestos”, comprobamos como la ciudad y de mano de firmas y acciones muy puntuales, está incluida en el proyecto institucionalista. Uno de esos gestos aludidos será la exposición que Cesar Alvarez Dumont y Pelayo Quintero Aauri harán a propósito de la inauguración del curso 1904-1905 y del estado de las enseñanzas en las Escuelas de Artes e Industrias después de la reforma impuesta por el Gobierno en 1900 por la que se regulaban, de nuevo, el profesorado y la docencia y de la que se critica que *...si no se han suprimido clases, vegetan lánguidamente en una atmósfera moral y materialmente asfixiante...*³⁶.

El texto trata de reivindicar la democratización de las enseñanzas artísticas haciéndolas accesibles al alumnado menos privilegiado y con aspiraciones artesanales, defendían la cualificación de las enseñanzas mediante la especialización del profesorado, sugería unas vías de motivación del alumnado más eficaz y reivin-

³⁶ ALVAREZ DUMONT, C. Y QUINTERO ATAURI, P.: *Memoria dirigida a cuantos se interesen por la instrucción del obrero*. Málaga, Escuela de Artes e Industrias de Málaga, 1903, pág. 6.

dicaba la protección y el fomento del centro local, entendiéndose que poseía esas señas de identidad que lo personalizaba en su diferencia con respectos a otros nacionales.

Con todo ello se expresaban en clave institucionalista y demostraba un espíritu positivista, como corresponde a este movimiento, al tratar de adecuar la instrucción-formación³⁷, con la práctica artística que en esos años se desarrolla en la ciudad. Instalado en la ciudad el Regionalismo especialmente a través de la arquitectura, las nuevas construcciones de inspiración neomudejar, neoclásico, neoplateresco, arquitectura montañesa...que demanda la alta y media burguesía que se asienta en las nuevas zonas de expansión: Parque, Paseo de Reding, Monte Sancha, Caleta, Miramar, Limonar y más avanzado el siglo por Pedregalejo y Ciudad Jardín, exigen el uso de vidrieras decorativos, armaduras, carpintería artística, cerámica, yesos decorativos..., y en general de una industria artesanal subsidiaria a la que se pretende cualificar mediante la formación adecuada de su artesanado.

Otra exposición de esta dinámica intelectual la encontramos en el mismo Alvarez Dumont en 1927, a propósito de la participación de artistas malagueños en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, con frases como: *...Así, pues, la anarquía artística que caracteriza el momento presente nos impone la obligación de refrenar las imaginaciones juveniles, tan aseguibles a las novelerías y a las influencias externas, y sin coartar su libertad, su sagrada libertad, señalar a nuestros alumnos caminos de sensatez, ideales sanos, tan lejos de las ranciedades pretéritas, con todas sus innegables bellezas sugeridas de arcaicos romanticismos, como del morboso afán de lo nuevo a todo trance, de la enfermiza preocupación de sensaciones desconocidas...*³⁸, el autor se pronuncia por la renovación pero rechazando el riesgo y la ruptura, una postura que recuerda demasiado a los pronunciamientos sobre el arte de vanguardia de Azorín, Unamuno, Juan de la Encina, Valle Inclán o Pérez de Ayala y a la defensa sobre la regeneración del arte nacional que los mismos hacen.

Estas líneas de pensamiento se corresponden con la creación de nuevos y más modernos medios de difusión como fueron la creación de revistas como *La Unión Ilustrada* y *Gibralfaro*, la primera, clasificada como prensa rosa y sin pretensión de dedicarse a la propaganda de ideales determinados, como se expone en el primer número publicado, hizo de la fotografía un medio de expresión fundamental, cuidando la calidad de la misma y su sentido artístico. *Gibralfaro*, sin embargo, fundada por Alberto Giménez Fraud y José Moreno Villa en 1909, tuvo desde su origen la pretensión de ser una revista de "literatura,

³⁷ Sugerían la creación de nuevos talleres de formación, como por ejemplo el de vidriera artística, asignaturas como la de *Concepto e Historia de las Artes decorativas* o las especiales de *Teoría del Arte decorativo* y *Antropología artística*.

³⁸ ÁLVAREZ DUMONT, C.: *La Escuela de Artes y oficios de Málaga en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. Conferencia pronunciada por su autor en los locales de la Sociedad Económica de Amigos del País, de Málaga, el 9 de Diciembre de 1927.

ciencia y arte³⁹, de corta duración, desde el principio tuvo conciencia de su excepcionalidad y del reducido público al que se podía dirigir, en el número 4 se manifestaba así:

...El tipo de nuestra población no permite el sostenimiento de una Revista de especialización. No hay todavía bastante producción de vida que permita que las distintas actividades tengan un campo de acción muy diferenciado. Si esta Revista pretendiera representar solo, el movimiento literario de Málaga, lo mismo que si quisiera reflejar la vida científica o la artística, o aún exclusivamente la de los negocios, su vida sería muy precaria para poder hacer con ella una labor sería. En cambio, si cada una de estas actividades trae su parte, grande o pequeña, pueden, todas reunidas, ampliar el interés y la utilidad de esta publicación⁴⁰.

Pese a lo efímero de su existencia, significó la primera iniciativa de prensa periódica que tuvo la ciudad que pudiera vincularse a la dinámica intelectual del regeneracionismo nacional, y ha sido considerada por muchos autores⁴¹ antecedente de *Ambos*.

Que duda cabe que este ambiente cultural e iniciativas intelectuales fueron modificando las intenciones plásticas de los artistas locales, empezándose a gestar una segunda generación de artistas que tomaron posiciones hacia los movimientos modernos. En este periodo, los alumnos a primero de siglo consignados en las memorias académicas por obtener premios en determinadas asignaturas, que después tendrá una trayectoria artística son: Francisco Palma García, Eduardo Navarro, Félix Nuñez y Rafael Romero Calvet⁴². Después veremos incorporarse figuras como Luis Bono, Jiménez Niebla, Roquero, Cañete, Mingorance, Ramos Rosa, Ceferino Castro, Barbero, Torreblanca, Sánchez Vázquez... que aparecen matriculados como alumnos a partir de 1919-20, participan en las exposiciones aludidas, concretamente Rafael García Carreras, Juan Eugenio Mingorance, Francisco Garcés y Palma en la de 1921⁴³ y Mingorance, Salomón Conejo y José Sánchez Vázquez en la del 24 organizada por la Academia como ya se ha visto. Constituyen la generación que empiezan a ejercer plenamente durante la Dictadura de Primo de Ribera y la II República.

³⁹ GARCÍA GALINDO, J.A.: *Prensa y sociedad en Málaga (1875-1923)*. Málaga, 1994, págs. 182-200.

⁴⁰ *GIBRALFARO*, nº 4, 30 de abril de 1909, p. 50, cit. Por GARCÍA GALINDO, J.A.: *Prensa... ob.cit.*: pág. 198.

⁴¹ CARMONA MATO, E.: "AMBOS (1923) y las revistas de creación de su tiempo" en *AMBOS*, ed. facsimil, Málaga, Diputación-Generación del 27, 1989.

⁴² *MEMORIA Reglamentaria y reparto de premios del curso 1903-1904*, Málaga, Escuela de Industrias y Bellas Artes de Málaga, 1904, págs. 20, 23-24.

⁴³ "Una exposición en Málaga", *La Esfera*. Málaga, 1921.

Arte y plataforma cultural en Málaga durante el siglo XX. 1900-1975

Su formación fue académica y tradicionalista, generalmente en Madrid y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Luis Bono comenta que en ella fue alumno de Chicharro y de Labrada⁴⁴, Paco Palma de Enrique Marín Higuero y Juan Sansó, Juan Vargas de Julio Vicent y José Capuz y Adrián Risueño de Lorenzo Coullaut-Valera⁴⁵. Formalmente se doblegaban ante el dibujo y la composición, aunque subyaciera en algunos, como Ceferino Castro, una preocupación por resolver la idea por encima de la forma, pero los resultados no patentizaban una preocupación mas allá de una revitalización de lo pictórico-matérico que sonaba demasiado a trasnochada modernidad decimonónica. La mayoría se esforzaron en estructurar las superficies en función de amplias manchas que geométricamente modelaban las formas, pero los más, prefirieron seguir practicando un paisaje concentrado en los rojos anaranjados de un Muñoz Degrain reciclado por Capulino Jáuregui y haciendo del paisaje la temática desde donde supuestamente reivindicaban su espacio en el movimiento moderno. La prensa malagueña recoge la impresión de estos paisajes cuando comenta en 1930 acerca de los cuadros expuestos en el *I Salón de Agosto* de ese año:

En la hora en que el tema autónomo el paisaje desfallece, resalta la exuberancia paisajística de esta sala agosteña. Flota en su ambiente el miedo a la figura, el pavor a los hondos problemas de la psique, que solo una mirada madura de gran calado y una técnica libre ya de preocupaciones mecánicas, puede resolver. Resalta, además, globalmente la carencia de una visión europea de los problemas pictóricos; el desconocimiento o el desprecio de esas nuevas tendencias iconoclastas que con sus absurdos aparentes están forjando el arte de nuestro siglo...⁴⁶.

Las decisiones más coherentes con la dinámica del cambio las encontramos en J.E. Mingorance o Barbero, por engancharse al regionalismo siguiendo muy de cerca a López Mezquitas, otros captaron la renovación a partir del Art Decó, caso de Bono, pero no muchos más apostaron más allá de Vázquez Díaz. Luis Molledo llega a Málaga en 1928, era surrealista.

Como vemos, entre la timidez, o la cobardía, por lanzarse hacia la inclusión en los movimientos modernos europeos hubo apuestas por introducirlos en la ciudad, más que en los propios autores en las colaboraciones que se hicieron en revistas como

⁴⁴ BONO, L.: "Autorretrato" en *Luis Bono*. Málaga, Galería Malake, 1980

⁴⁵ ROMERO TORRES, J.L.: *La escultura en el Museo de Málaga*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

⁴⁶ *Diario de Málaga*, "I Salón de Agosto", 1930, cit. Por LLAMAS ROS, V.: "La renovación plástica y la Asociación Libre de Artistas de Málaga", *Boletín de Arte* nº 17, Málaga, Universidad-Departamento de Historia del Arte, 1996, págs. 393-407 (pág. 395).

*Ambos*⁴⁷, fundada por Manuel Altolaguirre, José María Hinojosa y José María Souviron en 1923 y de la que solo se publicaron cuatro números e ilustraba sus páginas con obras de Picasso, María Uhden y caricaturas de José Sánchez Vázquez y *Litoral*⁴⁸.

Ésta, dirigida entre 1926 y 1929 por Emilio Prado y Manuel Altolaguirre, fue la que presentó, a través de sus colaboraciones gráficas, un panorama más amplio de las vanguardias europeas. En el primer número (noviembre 1926), las imágenes estaban firmadas por Cossío y Ucelay y Manuel Ángeles Ortiz realiza la portada. Benjamín Palencia es el responsable de la portada y tres ilustraciones del segundo número (diciembre 1926), que también está acompañado por la serie *Scola Cordis* de José Moreno Villa, Lorca hace la portada y una ilustración interior de la tercera entrega (marzo 1927) que está ilustrado con tres imágenes de Joaquín Peinado. Manuel Ángeles Ortiz es el único colaborador de la cuarta (abril 1927). Con motivo de conmemorar el centenario de Góngora concentran la quinta, sexta y séptima en un número extraordinario (octubre 1927). La portada la realizará Gris y en su interior se publicaran dibujos de Benjamín Palencia, Togores, Moreno Villa, Dalí, Ucelay y Gregorio Prieto, también se reproducirán obras de Manuel Ángeles Ortiz, Peinado, Cossío, Bores, Viñes, Fenora y Manolo Hugué. De Picasso se publica una obra en color. El número ocho (mayo 1929) lleva colaboraciones interiores de Bores y Peinado y el nueve (junio de 1929) de Palencia, la última ilustración es un pequeño dibujo de Peinado.

Estos autores citados, componentes del *movimiento renovador* español, se expresaran en distintos lenguajes vanguardistas como el surrealismo, cubismo, neocubismo, abstracción o constructivismo, que duda cabe que en el reducido ambiente intelectual de la ciudad tendrían efecto las propuestas vanguardistas aunque la realidad local nos demuestre que la transcendencia fue mínima, aunque no nula.

La vida en Málaga en esos años de posguerra mundial no es muy fácil, tras una escasa recuperación económica durante la guerra, de nuevo se sume en crisis hasta aproximadamente 1923. Entre esa fecha y el 36 se suceden momentos de recuperación como el experimentado durante la Dictadura de Primo de Ribera para desfallecer, de nuevo, durante la II República. Entre situaciones de crisis industrial, económica, política y sanitaria, se suceden etapas de reorganización (urbanística, industrial, económica) de escasa duración, las apuestas por los cambios son tomadas con cautela, como se aprecia en el terreno político, y en el campo artístico se sucede un paralelismo a la situación general. De todas formas si afectó las sugerencias emitidas por los autores de la vanguardia nacional a través de las imágenes publicadas en las revistas citadas.

⁴⁷AMBOS. ed. facsímil, Málaga, Diputación-Centro Cultural de la Generación del 27, 1989

⁴⁸LITORAL. ed. Facsímil, Málaga 1926-Méjico 1944, Málaga, Ayuntamiento, 1990.

En principio, nos resulta muy significativa las opciones tomadas por la cartelística local entre 1921 y 1931. Coincide entre estas fechas con la reactivación de la Semana Santa y la creación de la Agrupación de Cofradías que controla los desfiles procesionales y la proyección propagandística de ellos. Desde el primer año de 1921 se inicia un sistema de concurso para elegir un cartel adecuado y a través de ellos observamos el reflejo del gusto artístico. Los primeros de 1921 a 1924, de Ponce y Jaraba, mantienen los principios decimonónicos y se mueven en los mismos parámetros que los de las ferias y los toros, el de 1925 de Aristo- Téllez, habla en otro lenguaje. Aristo-Téllez es seudónimo de Manuel Fernández, dibujante, colaborador de revistas como *La Esfera*, *Nuevo Mundo* y *A.B.C.*, cartelista y residente en Madrid aunque malagueño, participó en este primer concurso oficial de carteles de Semana Santa malagueña y fue el premiado por un jurado compuesto por Moreno Carbonero, Simonet, Verdugo Landi y Blanco Coris⁴⁹. La opción estética empleada fue la del Art Decó con contaminaciones vanguardistas vinculadas a Delaunay⁵⁰. Tenemos que tener en cuenta, sin embargo, la desvinculación artística del autor con la ciudad pero también la apuesta hecha por el jurado. Lo que resulta interesante también va a ser el uso del Art Decó en los textos de los autores que ganaron los concursos de carteles en años posteriores: Pablo Coronado, León Astruc y Ramos Rosas, combinados en unas edulcoradas imágenes diseñadas entre los recuerdos modernistas y los costumbristas decimonónicos. De ellos solo Ramos Rosas es malagueño y su trayectoria profesional estuvo dirigida especialmente a la cartelística, a la restauración y al dorado.

Trasladadas estas circunstancias a otras tipologías cartelísticas como los de ferias, carnaval y toros, se observa las mismas características, quiere esto decir que los movimientos modernos que se difunden con mas comodidad entre el público consumidor, por lo tanto, los que habitúan el gusto, se mueven en unas posiciones moderadas que combinan el modernismo con una construcción que tiende a la síntesis y a la geometrización, que pueden tener su referencia en un constructivismo y un cubismo analítico que les llega de “oídas” a los autores locales. Ya se ha visto como en las revistas anteriormente citadas las colaboraciones de la “vanguardia” española hablan en esa polisemia vanguardista.

Se entiende entonces que, en esas tres décadas novecentistas, Málaga está respondiendo prácticamente igual que en siglos anteriores con respecto a prácticas de modernidad o vanguardia. Siempre, lo hemos visto especialmente en el XIX, lo renovador se transformaba hacia lo convencional y se utilizaban los estilemas de los

⁴⁹ CLAVIJO GARCIA, A.: “La Agrupación de Cofradías y el cartel de Semana Santa malagueña: Un intento de análisis histórico-artístico”, CLAVIJO, A. y RAMÍREZ, J.A.: *El cartel de la Semana Santa*. Exposición Museo Diocesano, Málaga, Marzo-Abril, 1981, págs. 15-144, (pág. 96 y n. 27)

⁵⁰ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J.A.: “Estructura, iconografía y retórica en el cartel de Semana Santa malagueña” en CLAVIJO, A. y RAMÍREZ, J.A.: *El cartel... ob. cit.*: págs.145-169, (pág. 161).

movimientos vanguardistas como factores de reconversión hacia lecturas más modernas de lenguajes anclados en el tradicionalismo y eso mismo harán ciertos autores en esos años, sin embargo, entendemos que hay dos sucesos que plantean una aportación hacia otras posiciones, más teóricas que prácticas.

En 1928 llega a Málaga, procedente de Asturias, Luis Molledo Álvarez, el más genuino surrealista que ha habido en Málaga. Su escasa obra personal, invariable en el tiempo como reflejo de una inmóvil actitud ante la vida y el sentido del arte, participaba de esa vocación de la vanguardia por la provocación y la agresividad y por la búsqueda de un nuevo lenguaje expresivo a partir de buscar las referencias en el subconsciente pero, también, se alejaba de ella cuando se ceñía a una naturaleza que se planteaba en su obra con carácter devocional y lúdico a la vez.

Demasiado cerca su desaparición como para que cuando nos acercamos a perfilar su figura como artistas no nos desborden los recuerdos de su persona, de su formidable personalidad, conocimiento, humanidad, ética y amistad con la que a todos nos regalaba y enriquecía. Luis Molledo, por encima de todo, era en sí mismo surrealista, en su modo de vivir y de pensar, en su filosofía de vida y en su sistema de relaciones, por supuesto en su pintura. Era capaz de bucear en el subconsciente y traducir las ensoñaciones eróticas más complejas en bellas imágenes oníricas y, a la vez, de copiar literalmente a Durero y conseguir que no se notara la diferencia, que se creyeran la no diferencia. Autodidacta, lo sumaba todo en el dibujo pero en vez de realizarlo mediante la firmeza del trazo construía con una línea envolvente que a la vez creaba y desmaterializaba. Siempre libre e independiente se acercó a aquel grupo de pintores inquietos y frecuentó *El Duque* pero nunca quiso ser miembro de hecho del A.L.A. Su especial modo de hacer constituyó una isla en Málaga.

La otra circunstancia que refleja la inquietud por la renovación en un círculo de practicantes del arte en Málaga se produce en 1930 con la fundación de la *Asociación Libre de Artistas* (A.L.A.). Se constituyen con vocación de grupo en el verano de 1930 y son Luis Ramos Rosa, Torreblanca, José Sánchez Vázquez, Jorge Miguel Ravassa, Castillo Burgos, Pellicer, Casares, Anaya, Espiñeira y Luis Bono los socios fundadores⁵¹, posteriormente y de forma esporádica, se unieron al grupo firmas como la citada de Molledo, Francisco Blanca Mora, Ceferino Castro, Guerrero Utrera, Montero Rico y Muñoz Toval⁵². No solo hubo pintores sino también arquitectos, escritores, escultores, fotógrafos y músicos con el objetivo común de hacer cultura de nivel en Málaga. Se empezaron a reunir en la cafetería *El Duque*, en la calle Alcazabilla para después pasar a sede propia, primero en la calle Relosillas y después a la de Marqués de Guadiaro, la última ubicación fue en calle Larios.

El programa esencial era el de ser apolíticos, supuesta separación con el arte instituido, fomentar el arte minoritario, plantear la multiplicidad como ejemplo de

⁵¹ “La Asociación Libre de Artistas”, *La Unión Mercantil*, 21 de Noviembre, 1931, pág.5.

⁵² LLAMAS ROS, V.: “La renovación... ob. cit.”, pág. 397.

libertad y difundir la cultura y el arte. Se mostraban a través de exposiciones anuales que denominaron *Salón de Agosto* y lo apoyaron instituciones como la Sociedad Económica de Amigos del País o la Escuela de Bellas Artes, organizaban concurso de carteles y salones de fotografías y colaboraban con artículos e ilustraciones en periódicos y revistas locales. Demasiados paralelismos con la *Asociación de Pintores y Escultores* de Madrid, que se exhibían en el *Salón de Otoño* y de la que eran miembros Moreno Carbonero, Muñoz Degrain, Pedro Sáenz y Prado López como secretario general durante un periodo. También, como el grupo malagueño, aceptaban en sus muestras todas las tendencias, de hecho en el *Salón de Otoño* de 1923 aparece Picasso, y se mueven entre los deseos de renovación y el conservadurismo. Posiciones semejantes adoptaron las asociaciones catalanas como el *Cercle artistic de San Lluc* o *Les Arts i els Artistes*⁵³, por lo que, de nuevo, vemos como Málaga participa de una inquietud integrada en el panorama nacional dentro de esa tónica ambigua entre el deseo de cambio y el mantenimiento de lo conocido y asumido. Los autores citados como fundadores o participantes en A.L.A. no arriesgaron demasiado, paisajistas y retratistas por lo general, fueron más valientes cuando trabajaron el cartel o las artes decorativas, allí destacaron Bono, Garcés, Sánchez Vázquez y especialmente Ravassa, el menos relacionado con Málaga de todos ellos.

De todos ellos fue Luis Bono el que arriesgó mas en los nuevos lenguajes, pero a través del cartel, como él mismo dijo:

...diré que tuve que agarrarme al arte publicitario, porque entonces corrían los tiempos difíciles...

Su opción más generalizada en este soporte fue la del Art Decó mezclado con otros lenguajes en donde la síntesis constructiva dominaba, estas soluciones las justifica el autor de la siguiente manera:

...Mi producción pictórica está sellada por el pluralismo, no he estado cerrado a nada... dentro de mi modestia creé un estilo moderno y personalísimo que formó parte de ese movimiento artístico que iba unido a la idea de lo nuevo en publicidad y que supuso la entrada de nuevas concepciones, nuevas técnicas y nuevas expresiones. El afán por lo nuevo en el cartel me impulsó a romper con la tradición y constituyó un estimulante incentivo para mis diseños y creaciones.

En 1936, con la Guerra Civil, se cierra este proceso renovador, y todos los demás.

⁵³ BRIHUEGA, J.: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1981, págs. 98-99.

1940-1954

Hemos marcado como una etapa diferente este corto periodo porque, pese a que la tónica no varió excesivamente con respecto al anterior, entendemos que constituye un *in passe* hacia la dinámica ininterrumpida que se produce hacia la renovación a partir de la década de los sesenta.

La vida artística después de la Guerra Civil se activó a través de gestiones dirigidas por las instituciones oficiales. El Ayuntamiento mantuvo su sistema de becas concediéndoselas a Manuel Mingorance Acién (1943) y Félix Revello de Toro (1944), también mantuvo el *Premio Moreno Carbonero* y organizó un concurso nacional de carteles, la Agrupación de Cofradías continuó con su habitual concurso de carteles y la Sociedad Económica de Amigos del País sigue prestando sus salas para montajes de exposiciones libres.

La Obra Sindical de Educación y Descanso, órgano de los sindicatos verticales, desde el año 42 organiza exposiciones dotadas con premios y medallas a los expositores, es el único organismo que con su apoyo y actividades motivó a los jóvenes pintores locales, concretamente, Virgilio en su contestación al discurso de ingreso como académico de Rodrigo Vivar, comenta:

...fue la obra sindical Educación y Descanso quien, desde los sindicatos, inicia una campaña a favor de las Bellas Artes. Pese a la pequeña cuantía de sus premios, remueve el gusanillo y las salas de la Sociedad de Ciencias y Económica de Amigos del País, se ven repletas de obras de nuestros valores "productores", como entonces se les hacía llamar a los pintores en sus catálogos. Estos certámenes, con el tiempo, son casi los únicos en nuestra capital y, gracias a ellos, surgen los nombres que hoy brillan en el panorama nacional⁵⁴.

De los autores activos en el periodo anterior Luis Bono continúa obteniendo primeras medallas en los concursos de carteles. Destaca el de la Semana Santa de 1941, titulado *Tenebrario*, protagonizado por una fantasmagórica cabeza de Cristo, entre la síntesis geométrica y los valores modulares de lo escultórico. Esta inaugurada línea austera se refleja también en el cartel de Ramos Rosas del 42. La sobriedad se abandona en los carteles de feria donde lo festivo y costumbrista hace volver a los autores a los modelos decimonónicos, interpretados mediante una supuesta modernización al predominar la linealidad en las formas y las amplias manchas planas de color, pero se advierte que se inicia una política de difusión de lo lúdico como sinónimo de la ciudad relacionado con el clima y su privilegiada situación geográfica que potencia formas y temática hacia esos mensajes.

⁵⁴ SESMERO, J.: "Un fenómeno humano que devino en programa estético" en *Homenaje a la Generación del 50*. Málaga, sala del Centro artístico Miramar-Arte, 23 de diciembre de 1980.

Arte y plataforma cultural en Málaga durante el siglo XX. 1900-1975

Las primeras medallas concedidas en las exposiciones de Educación y Descanso son para autores como Luis Torreblanca (1943), Manuel Mingorance (1947), Manuel Rojo Rodríguez (1950), Francisco Florido García (1954) que trabajan un paisaje, de los que gusta llamar “impresionistas” porque tienen una pincelada suelta pero se construyen con una paleta irreal, eso sí, luminosa y brillante, en donde todo el esplendor del cielo y de la luz malagueña tienen un amplio campo de exposición en encuadres locales de abundante vegetación o pintorescos marcos marinos. Cuando se afronta la figura, se premia el tipismo de Alfonso de la Torre (1949) con su *Zíngara* o la dulzura femenina de *El Niño Jesús de Cary* de Félix Revello (1944).

Cuando se comparan temáticas, formalismos y cartelísticas, durante esta etapa, se advierte una dirección hacia la elaboración de un programa enfocado a crear una nueva posición de la ciudad en el concierto nacional apoyada por la imagen que de ella se trabaja desde el arte. Se promueve el paisaje, muy fresco, ligero y sin grandes complicaciones formales, se vuelve sobre un costumbrismo que redundaba en lo típico y festivo y se construye, sobre situaciones en torno a la figura humana y al ambiente que la rodea, el mensaje de lo edénico. Se está cimentando ese concepto de capital del sol y de lo lúdico con el que se avasallará al mundo a partir de la década de los sesenta. Esto hace que la promoción de los organismos promotores de la actividad artística apoye estéticamente el conservadurismo.

Hay más nombres en estos años, Gabriel Alberca, Virgilio Galán, José Guevara, Alfonso de Ramón, Manolo Garvayo, Eugenio Chicano, Jorge Lindell, Rodrigo Vivar, Enrique Godino, José Díaz Oliva, Francisco Hernández, Pablo García Rizo, Francisco Garcés, Alfonso de la Torre, Francisco Florido, Vicente Ricardo Serra, Carmen Galán, Martín Galán Herrero... algunos muy jóvenes y acaban de empezar a pintar, todos se mueven en los mismos límites estéticos pero no todos tienen las mismas inquietudes, algunos de ellos reaccionan y hacen su apuesta. Con ellos entraremos en otra etapa de la pintura malagueña.

1954-1975

De los autores citados más arriba hay que destacar a Gabriel Alberca, Virgilio Galán, Eugenio Chicano, Enrique Lindell, Enrique Godino, Alfonso de Ramón y Rodrigo Vivar, pintores que andan rozando los veinte años y algunos, como Rodrigo Vivar, Alberca o Chicano, aún no han realizado su primera muestra individual, pero tienen en común, y se diferencian del resto, una postura de reacción ante las enseñanzas académicas y reglamentada. Bajo esa postura, en asiduas reuniones en *El Pimpi*, quizás la única sala de fiestas malagueña en esos años, propiedad de una extranjera que quería emular el ambiente existencialista del Montmatre parisino, deciden institucionalizar sus tertulias y fundan *La Peña Montmatre*, fue un 15 de

octubre de 1954⁵⁵. El grupo es heterogéneo, lo formarán en su arranque José Guevara, Manolo Bono, Juan Cuenca, Virgilio Galán, Francisco Hidalgo, Jorge Lindell y Alfonso de Ramón, y el devenir futuro los posicionará en su justo lugar pero en ese momento adoptan la voluntad de la provocación y la ruptura, situaciones vanguardistas aunque los caminos de su arte no tenga nada que ver con ella.

El objetivo era el de renovar la pintura malagueña, según sus palabras: *Pintando lo que ocurre en ella de noche*⁵⁶. Para consolidar estos objetivos pidieron al Gobierno Civil autorización para constituirse oficialmente redactando unos estatutos que los regularizara. En ellos se explicita la condición indispensable de *sentirse artistas* para pertenecer a este grupo, *entendiendo por tal todo aquel portador de un mensaje a exteriorizar por cualquier medio artístico ya sea la pintura, la escultura pero también la literatura, la poesía o la música*⁵⁷.

El programa contenía también actuar como generadores de cultura organizando coloquios y conferencias, exposiciones y crear una revista de arte que sirviera de difusión de sus ideas, así como la creación de premios que motivaran a los artistas. En el programa constaba la periodización semanal de los coloquios y conferencias sobre arte y el pago mensual de 15 pesetas como cuota de participación. La primera exposición se celebró en la Alcazaba en la que se disputaron el premio Virgilio y de Ramón, el primero participó con un paisaje, que mereció el galardón y el segundo con una marina⁵⁸.

El grupo se amplía y entran a formar parte de él Alberca y Chicano junto a los otros citados. En 1955 la Sociedad Económica de Amigos del País recoge obras de Alberca, Chicano, Guevara y Lindell que se exhiben con marinas esencialmente, como recoge la prensa: *de corte meridional*⁵⁹.

Como vemos por estos comentarios en los periódicos locales, por formación, están inmersos en la tradición y en lo convencional, Virgilio, Guevara, Alberca y Rodrigo Vivar optan por el paisaje y la naturaleza muerta como campo de experimentación con el natural y la interpretación de la luz en función de la mancha, valorando las superficies a partir de resaltar los objetivos puramente pictóricos del cuadro. Estamos hablando de un sentido de modernidad ejercido en el siglo XIX, aún antes que el impresionismo, que en estos momentos en Málaga se está entendiendo como posición de provocación y ruptura, cuando en España la misma actitud se expresa mediante la abstracción, una solución ya superada en Europa por otra parte. El hecho de *pintar Málaga* directamente lo entendían como una reacción a

⁵⁵ ANÓNIMO, "Noticias del día", *El Sur*, Málaga, 15 de octubre de 1954, pág. 2.

⁵⁶ ANÓNIMO, "Un grupo de pintores nuevos funda la Peña Montmatre", *Diario Sur*, 21-X-1954, pág. 2.

⁵⁷ Fuente oral: Virgilio Galán.

⁵⁸ ANÓNIMO, "Al aire libre, en la Alcazaba, se va a celebrar una exposición de pintura", *Diario La Tarde*, 20-I-1955, pág. 3.

⁵⁹ ANÓNIMO, "Exposición Peña Montmatre", *Rev. De la Sociedad de Excursionista*, 15-30 de Enero de 1955.

la formulación académica, enternecedora provocación, por trasnochada y anacrónica, pero no debemos hacer una lectura negativa de ello, para lo español y para lo malagueño, lo importante es la decisión de ponerse en la otra orilla, enfrente de lo instituido e iniciar la línea de debate, de reflexión y apuesta por el riesgo, anteponiendo el derecho a la libertad y ejerciendo el asociacionismo y el cooperativismo teniendo conciencia de su posición diferenciadora. La crítica llamará impresionistas a Virgilio, a Guevara y a Alberca y a Rodrigo Vivar expresionista. El crítico de *El Ideal* de Granada, Martín Galán, ve así los paisajes de Alberca:

...Sean bien venidos estos paisajes de Alberca donde la luz de Málaga, una luz no prefabricada, ajena al recetario corriente, penetra en las formas, separa los términos y hace transparente las verdes umbrías. En estos juegos luminosos, Alberca lleva el color a matices de insospechada delicadeza, y con pincelada que apenas mancha el lienzo, empleando en ocasiones un abocetamiento delicioso, estudiado, que no rehúye las dificultades del tema, sino que los resuelve con gracia y sabiduría consigue efectos bellísimos.

Otras veces, con una manera más impresionista, rompe el equilibrio y suaves tonos del paisaje, acentuando algunos términos con una caliente nota de color para aislar lejanía y conseguir bellos efectos de contraste.

Pero queremos destacar por su importancia, la sensibilidad de estos paisajes, con los que Alberca da un firme paso hacia la renovación pictórica del paisaje malagueño⁶⁰.

Alfonso de Ramón y Chicano optan, desde un primer momento, por trabajar la figura humana, el primero inquieta con una desmaterialización de la figura que se vuelca hacia formas expresionistas buscando una síntesis del léxico formal que potencia los valores geométricos de lo matérico pero huyendo de agresivos e hirientes límites, el segundo la utiliza como elemento de denuncia social.

Chicano bucea en lo profundo de la sociedad y se encuentra con el pueblo. Su originalidad, y provocación, consistió en la reconversión realizada sobre lo tradicional del costumbrismo y la negación de los mensajes que en la década anterior se estaba programando como imagen de proyección de la ciudad. El pueblo malagueño de Chicano es el de las raíces, también el identificador del territorio más cercano, más íntimo, pero presentado en su esencialidad y esa realidad, contextualizada era una realidad dura y amarga, de desazón y quejío, de quiebro del

⁶⁰ *El Ideal*, Granada, 22 de enero de 1955.

alma mas que de llanto. Chicano, ¿sabía que lo estaba haciendo?, enlaza con el casticismo de un Lorca, filtra la poética de los del veintisiete y actualiza una postura hacia lo popular en donde sobresale la denuncia eliminando folclorismo y quedándose con la esencia de lo más profundo de lo autóctono. Chicano demuestra con ello qué ridículos y snobs resultan los cantos vanguardista que sólo ensalza la no figuración. Demuestra que la figuración también es campo de experimentación vanguardista, desde las coordenadas de denuncia social o presentación de la realidad de lo popular. Demuestra que la opción es la de la coherencia con uno mismo y su sentido del lenguaje pictórico, expuesto con valentía y conciencia de posición diferenciadora y, sobre todo, con independencia.

Enrique Godino opta por un juego ambiguo entre la figuración y la abstracción investigando sobre las formas sintetizadas que sugieren referencias de lo identificable pero que provocan inquietud y angustias recreando atormentadas formas entrelazadas que terminarán en los denominados “gritos”.

Jorge Lindell es el más arriesgado de todos iniciando una búsqueda hacia la desmaterialización que terminará en la abstracción. En esas fechas trabaja una figuración reducida a la interacción de planos, la bidimensionalidad y a la geometrización por síntesis de las formas. Resultan especialmente provocadores para la época obras de carácter religioso como *Cristo Crucificado* o *Anunciación* del antiguo Museo Diocesano en donde el recuerdo de las iconografías tradicionales se desgarran en un lenguaje formal que conduce al mensaje desde lo drástico del resumen de las formas geométricas.

Manolo Garvayo no pertenece a este grupo inconformista pero es una de las mejores expresiones del inconformismo. Autodidacta y aconventional recupera el costumbrismo, no a partir de la denuncia política sino desde ese encare con la realidad que hará un Goya. Sus prototipos populares se mueven en el Perchel, como sinónimo de lo genuino y no contaminado, su visión de lo humano muestra el interior distorsionado por la miseria y como a Goya, el contacto le produce monstruos, formas que desbordan la realidad y se sitúan en un plano surreal desde lo popular.

Hay que tener en cuenta que en esas fechas estos pintores aún no han salido de Málaga, a lo más conocen el Prado. Entre 1954 y 1957 comienzan a exponer en Málaga y Granada⁶¹, como grupo e individualmente, Alberca en la Económica (1955), Chicano en el Club de Prensa (1955), Garvayo los primeros óleos en la Económica (1955), Brinkman en la Económica en 1957. Obtienen primeras medallas en las exposiciones provinciales convocadas por Educación y Descanso (Alberca y Virgilio en 1956, Vivar y de Ramón en 1957) y, entre la oficialidad y la ruptura, se convierten en el ejemplo de la reacción en la ciudad.

En marzo de 1957 sucede un hecho que puede entenderse como de estímulo para este inquieto grupo de artistas y es la visita a Málaga de Juan Portolés, el creador en Valencia,

⁶¹ En colectivo en Granada el 21 de noviembre de 1954 y el 22 de enero de 1955.

en el verano de 1956, del Movimiento del Arte Mediterráneo (M.A.M.), que entra en contacto con Guevara e inician una serie de conversaciones para integrar al grupo en el Movimiento, el resultado se verá a partir de 1958 y las exposiciones conjuntas que organizarán, mientras tanto, en noviembre de 1957 deciden visitar a Picasso⁶².

El contacto de los cuatro pintores que viajaron a “villa California” con Picasso se ha entendido como el detonante definitivo para la renovación plástica en el lugar. No debemos magnificar el encuentro que tuvo más de nostálgico que de didáctico. Resulta elocuente las impresiones que comentan Alberca, Virgilio, Guevara o de Ramón, los cuatro pintores que viajaron con Vicente Ricardo Serra a Canne, del encuentro, no tanto con el hombre como con la obra. Cuando Picasso tuvo un gesto de malagueñismo y sacó los cuadros de su estudio a la escalera de su casa para que formaran, con las obras que los cuatro jóvenes les llevaban al maestro, lo que él llamó una *exposición de pintores malagueños*⁶³, los cuatro recuerdan la distancia entre unos y otro, hasta el punto que declinaron la invitación de exponer en la galería del maestro.

No fue solo Picasso, por supuesto que también, pero hay que incluir a París y el contacto con el arte europeo los que les puso en camino de una reflexión hacia el cambio. En Alberca se tradujo en el inicio por el camino de la síntesis y la abstracción que se aplica en los fondos de las primeras obras que realiza a la vuelta y con las que obtiene premios como el Primero de *Pintura Joven Malagueña* de 1958, un camino que había iniciado Brinkman el mismo año.

La visita sí trajo consecuencias en Málaga. Al regreso, en plena euforia europea y picassiana deciden fundar el *Grupo Picasso*, era noviembre de 1957. A los cuatro miembros iniciales se les unieron los componentes de la *Peña Montmatre* y otros jóvenes inquietos, como Brinkman que entienden la necesidad de la apuesta por arriesgarse a otros discursos más vanguardistas. En 1959 éstos eran Alberca, Brinkman, Valeriano García, Guevara, Lindell, Juan Montero, Alicia Muñoz, Alfonso de Ramón y Chicano. Virgilio estaba en ese año en el extranjero. En las colectivas que organiza el grupo se empieza a ver la huella picassiana, muy clara en Alberca que ensaya con el cubismo, mientras que Lindell mantiene el informalismo de posguerra, Brinkman una evolución progresiva hacia la disolución de las formas y Guevara a la sintetización del paisaje mediante la estructuración de las masas.

La reacción local sobre estos trabajos empieza a producirse a partir de la celebración de la *V Exposición de Arte Actual del Mediterráneo*, la primera del M.A.M. en Málaga tras la integración de los malagueños componentes del Grupo Picasso. Junto a Alberca, Guevara, Lindell y Brinckman participaron Vigueras,

⁶² M.R.P.: “El Grupo Montmatre va a exponer en París”, *Sur*, 19-VI-1957, pág. 2.

ASTORGA, J.V.: “Crónicas de una visita a Picasso”, *Sur*, 30-X-1988, págs. 10-11.

⁶³ Fuente de información: Alberca y Virgilio. Más detalles sobre la visita se encuentra en SAURET GUERRERO, T.: “Gabriel Alberca...ob. cit.”, págs. 20-21.

Cilleros, Soler, Rogent, Will Faber y Salvador Soria provocando una fuerte polémica local en la que se llegó a atacar a Picasso y su pintura, denominándolo “titiritero”⁶⁴. El crítico de *La Tarde* que escribe bajo el seudónimo de Leonardo califica la muestra de esquizofrénica⁶⁵ obteniendo una fuerte réplica de Brinckman en las páginas del mismo periódico⁶⁶. La polémica levantada tiene trascendencia en el país interesándose por ella miembros del grupo *El Paso*, concretamente Millares apoya al grupo malagueño y se pone en contacto con ellos con la intención de recabar mayor información sobre sus iniciativas y propuestas y publicarlas en las publicaciones que *El Paso* utiliza para la difusión del Arte Moderno con el objeto de difundir la existencia e iniciativas de estos artistas malagueños⁶⁷.

Las iniciativas no se interrumpen y en abril de 1959 el M.A.M. expone en el Conservatorio María Cristina de Málaga, en esta ocasión sin participación malagueña. En los meses de septiembre y octubre del mismo año, bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros de Ronda⁶⁸, se organiza un ciclo de exposiciones y conferencias bajo el título de *Arte Actual*. En la primera, de *Arte Mediterráneo*, se exponían los preseleccionados para representar a España en la III Bienal de Alejandría junto a miembros italianos del M.A.N. Otras estuvieron compuestas por los integrantes de los grupos *Ibiza 59*⁶⁹, *Tajo*, *M.A.M.*⁷⁰ y el propio *Grupo Picasso* que en esta ocasión estaba compuesto por Owe Pellsjö, Chicano, Alberca, Brinckman, Valeriano García, Guevara, Lindell, Juan Montero, Alicia Muñoz, de Ramón y Lobato. La iniciativa fue muy importante porque supuso el contacto y el conocimiento de otras opciones estéticas nacionales o extranjeras en la ciudad.

En el catálogo que se publica, los pintores del grupo aprovechan para, por pluma de Guevara, emitir su manifiesto:

El Grupo Picasso ha tomado sobre sí una responsabilidad de orden cultural a falta de otras entidades locales que se preocupen de la empresa de mostrar a sus conciudadanos, dentro de la mayor objetividad y amplitud de criterio, el Arte que hoy se hace en España...

⁶⁴ L.C.: “El 18, la Exposición del Arte Actual del Mediterráneo”, *La Tarde*, 8 de agosto de 1958, págs. 2 y 4. HERRERO, P. M^a.: “Un hombre que tenga botes de pintura puede hacer cien cuadros modernos en un día”, *La Tarde* 4 de septiembre de 1958, pág. 2.

⁶⁵ LEONARDO, “Arte Moderno. Una carta de Leonardo”, *La Tarde*, 30 de agosto de 1958, pág. 2.

⁶⁶ BRINCKMAN, E.: “Un Leonardo a la inversa”, *La Tarde*, 2 de septiembre de 1958, pág. 4.

⁶⁷ Fuente de información: Alberca.

⁶⁸ *Arte actual. El Grupo Picasso de Málaga*. Ciclo internacional de arte actual del Mediterráneo, patrocinado por la Caja de Ahorros de Ronda en su salón de exposiciones. 8ª Muestra de valores plásticos actuales, curso 1959-60. Málaga, septiembre-octubre, 1959.

⁶⁹ Los participantes fueron Erwin Bechtold, Erwin Broner, Hans Lasbs, Katja Meirostz, Bob Munford, Egon Neubawer, Antonio Ruiz,, Bertil Sjorberj y Heinz Troekes.

⁷⁰ Andrés Alfaro, Jacinta Gil, José Hortuna, Ernesto Ibáñez Neach, Joaquín Michavilla, Alfonso Mier, Monjalés, Luis Prades Perona, Alberto Rafols Casamada, Carmen Rovira, Salvador Soria, Luis Trapat y José Luis Zarralugui.

En la obra que se expone late sincero el sentir subjetivo de una época: la que nos ha tocado vivir. En el vivir de cada individuo hay, verdad de Perogrullo, un pasado que nos sigue, un presente que se va a cada instante y un futuro aún no vivido. La obra pictórica se hace en el tiempo de cada uno, testimoniando cada sucesivo presente, en ocasiones proyectada hacia el futuro ideal, y otras veces, lamentablemente, en el pasado de uno, o aún peor, en un pasado que ni siquiera es nuestro: mimetismo en el que, por desgracia, se abunda y confunde el ingenuo.

Yo hago aquí solo la presentación; la obra está ahí; el análisis corresponde a una crítica documentada que sepa mirar con objetividad los momentos desarrollados.

Una advertencia: es muy fácil salir del paso con un chiste ante lo que no se comprende, conozco bien a Málaga, o por la tangente, con vaguedades que nada dicen; en ambos casos se pone de manifiesto la inconsciencia o la petulante ignorancia del momento que se vive, no sólo el momento artístico, sino del momento general del que el anterior es solo testimonio.

Las referencias al entendimiento sobre “lo actual” del grupo se explicitaba también por la selección de textos de Picasso recogidos en la contraportada del catálogo constituyendo una aproximación a un pronunciamiento del maestro sobre la búsqueda y la renovación constante.

El complemento cultural consistió en un ciclo de conferencias dictadas por Ernesto Salcedo (7-X-59) titulada “El arte nuevo a la luz de una filosofía existencial”, Pellsjö (13-X-59) habló sobre “Caminos y horizontes de la escultura actual”, interesante exposición en donde sostuvo el fin social del arte relacionándose con el programa de la Bahaus, Enrique Molina Campos (17-X-59), disertó sobre la “Crítica provisional del Grupo Picasso”, José Guevara (19-X-59) habló de “Medio siglo de Arte Moderno”, Alfonso Canales (20-X-59) expuso teoría sobre “El arte de mirar” y Manuel Cantarero (22-X-59) sobre “Influencias de las ideas políticas en las ideas estéticas”, con todo ello se fundían los espíritus de la *Peña Montmatre* y del *Grupo Picasso* y se gestionaba en Málaga la difusión del arte contemporáneo.

La voluntad de renovación e integración con la vanguardia se entendió, de nuevo, de forma algo trasnochada, pues fue la abstracción, mas bien el informalismo, la propuesta elegida por los que se comprometieron mas seriamente con la modernidad, Alberca en el sesenta se expresa en clave absolutamente abstracta, Lindell se aferra a lo matérico eliminado referencias a lo concreto y Brinkman opta por una neofiguración que a veces se resuelve como expresionista, pero siempre, en los tres la tendencia es la de desmaterializar las referencias a lo concreto. En este panorama había que incluir a Stefan, miembro del Grupo Picasso desde 1961 y a Francisco

Hernández. La década de los sesenta se nos abre, pues, con un ansia de renovación y experimentación que involucra a los autores en una dinámica de cambios y reflexiones estéticas diversas.

En 1961 Picasso cumplía ochenta años y el Grupo Picasso, apoyado por el Ayuntamiento y directamente en la persona de su alcalde, Francisco García Grana, deciden celebrarlo organizando una exposición, testimonio elocuentísimo para, matizar también, la tan repetida afirmación del olvido de la ciudad hacia Picasso, porque si bien la iniciativa fue de los pintores más comprometidos con la modernidad, el apoyo fue institucional, sus palabras no dejan lugar a la duda:

Unos adelantados malagueños de la pintura, malagueños por nacimiento o por propia voluntad, quieren destacar la fecha del 80 aniversario del nacimiento de Pablo Ruiz Picasso, con una serie de exposiciones en distintos lugares de Europa, rindiendo así justo homenaje a este legítimo malagueño, genio universal en el mundo del arte.

El Ayuntamiento de Málaga patrocina estas exposiciones del "Grupo Picasso". Quiere así recordar a Picasso que en su tierra se le valora debidamente como artista de múltiples facetas. Quiere también alentar la obra inquieta y de homenaje al pintor malagueño universal y la finalidad de mostrar en los más diversos ambientes la inquietud artística de la nueva generación malagueña de pintores, y estrechar relaciones y lazos sentimentales entre pintores modernos, bajo el común denominador del genio picassiano.

Esta es la explicación de que el Ayuntamiento de Málaga airee a los nuevos vientos la bandera de su patrocinio, tremolada por manos audaces en honor del más tradicional y del más innovador de los pintores del mundo: Pablo Ruiz Picasso⁷¹.

Esta exposición supuso la difusión del grupo, pues se paseó por Barcelona, Madrid y Munich y estableció colaboraciones con autores alemanes. La muestra más importante fue la celebrada en Barcelona ya que se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo y participaron Brinckman, Guevara, Lindell, Owe, Stefan y Rodrigo Vivar⁷². En Munich expusieron obras Alberca, Brinckman⁷³, Lindell, Stefan, Vivar, Marina Barbado, Karl Hacker y Hans Jurgen Hammers Chmidt con un alto éxito

⁷¹ *Exposición homenaje a Picasso, 80 aniversario*, Neue Künstlergruppe Schwaben. Alemania, Grupo Picasso de Málaga, España.

⁷² ANÓNIMO, "Grupo Picasso de Málaga en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona", *Diario de Barcelona*, 16 de Diciembre de 1961, pág. 6.

⁷³ Compuesto por Helmunt Kaertl, Georg Bernhard, Else Bechtehes, Heins Butz, Karls Hacker, Hans J. Hammerschidt, Michael Schwarzweier, Ludwig Wilding y Hella Mertel.

según se recoge en la prensa local y alemana⁷⁴. También en Colonia Alberca, Godino y Brinckamn expondrán en *la Galería Boisseré* con alta aceptación de la crítica⁷⁵.

En 1962 se mantiene la misma línea y se vuelve a celebrar el cumpleaños de Picasso, participando todos sus miembros incluido Chicano y la colaboración de intelectuales locales como puedan ser Alfonso Canales, Rafael León, Bernabé Fernández Canivell, Baltasar Peña, Angel Caffarena... que desde el primer momento apoyaron el desarrollo de la vanguardia local y la "recuperación" de Picasso⁷⁶. En Madrid y con colaboración de artistas alemanes del *Grupo Schwaben* celebrarán el cumpleaños de Picasso en la "Casa de Málaga", Vivar y de Ramón presentarán obras dentro de su figuración habitual, Guevara experimentará con la materia eliminando formas concretas, Lindell optará por un informalismo de corte acuoso y Stefan se presentará semifigurativo⁷⁷.

A partir de 1965 y después de realizar varias colectivas fuera también de Málaga, el grupo se desintegra por ausencia de varios de sus miembros. Chicano y Brinkman marchan a Alemania y otros puntos europeos, Alberca a Dinamarca..., la internacionalidad alcanzada por sus miembros hará que inicien trayectorias individuales.

Entre 1965 a 1975 los trabajos de estos pintores se moverán siempre por el de la reflexión y el compromiso, ensayando diversas respuestas dentro de los movimientos vanguardistas. Ya hemos visto las primeras opciones tomadas por Alberca hacia el cubismo y la abstracción para trabajar a partir del 63-64 hacia el simbolismo/surrealismo, la evolución ininterrumpida de Lindell hacia el informalismo y los caminos de Brinkman y de Peinado hacia una figuración fantástica en la que se incluyen Díaz Oliva y Antonio Jiménez. Chicano, después de su paseo europeo desembocará en el *Arte Crítico* y en la *Nueva Figuración*. Barbadillo será otro que en esta década se arriesgue con lo matérico y el informalismo hasta desembocar a partir de 1963 en la abstracción geométrica y estamos empezando a citar otros nombres paralelos al Grupo Picasso. Quiere esto decir que la experiencia de estos pioneros del cambio crearon un espacio para el riesgo y la experimentación, posibilitando décadas después, el desenvolvimiento de los movimientos más actuales en la ciudad.

⁷⁴ ANÓNIMO, "Éxito en Munich de la joven pintura malagueña", *La Tarde*, 24 de noviembre de 1961, pág. 2. ANÓNIMO, "Elogios de la crítica alemana a los pintores malagueños que exponen en Munich", *La Tarde*, 28 de noviembre de 1961, pág. 4.

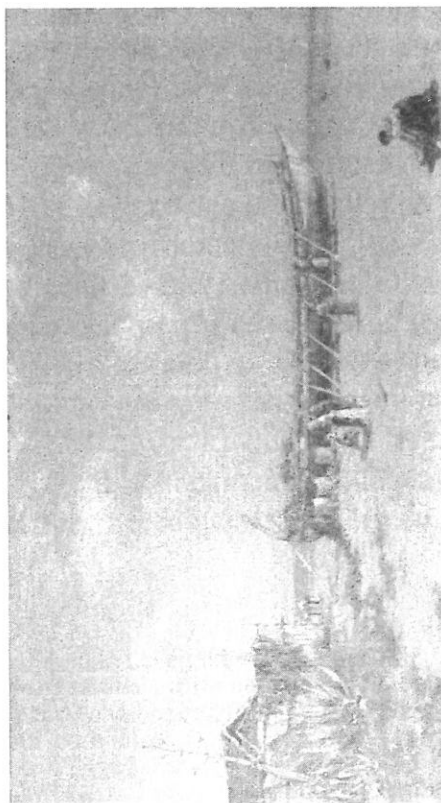
⁷⁵ *Deutsche Zeitung*, Köln, Mittwoch, 5 de Julio de 1961.

⁷⁶ SAURET, T.: "Gabriel Alberca...ob. cit.", pág. 29.

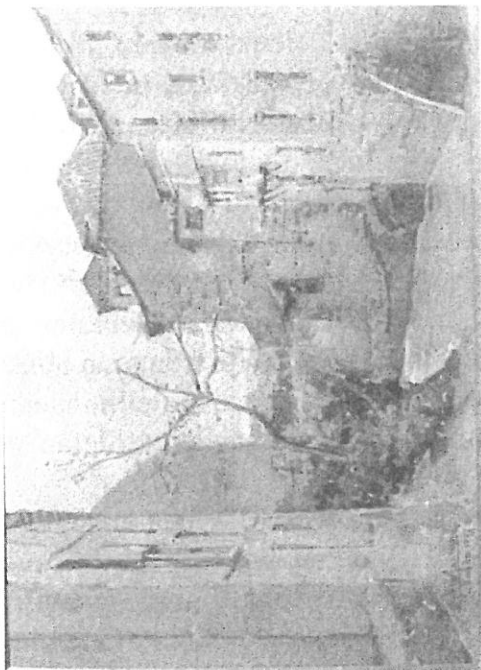
⁷⁷ ANÓNIMO, "Homenaje a Picasso en la Casa de Málaga", *A.B.C.*: 17 de febrero de 1962, pág. 51.



1.- Ricardo Verdugo Landi, *El Peñón del Cuervo*, H. 1920.
Colección UNICAJA



2.- Enrique Nagel, *Marina*, H. 1920-25. Colección particular, Málaga



3.- Joaquín Capulino Jáuregui, *Vista urbana, Vista urbana*, H. 1935-40.
Colección particular, Málaga



4.- Mariano Bertuchi Nieto, *Zoco en Tetuan*, H. 1930.
Colección particular, Málaga

Arte y plataforma cultural en Málaga durante el siglo XX. 1900-1975



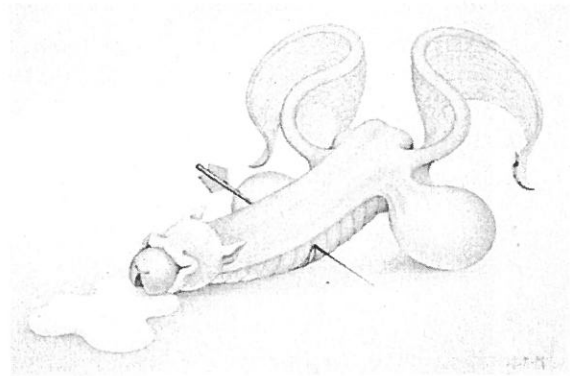
5.- Félix Revello de Toro, *Niño enfermo*, 1949. Colección Ayuntamiento de Málaga



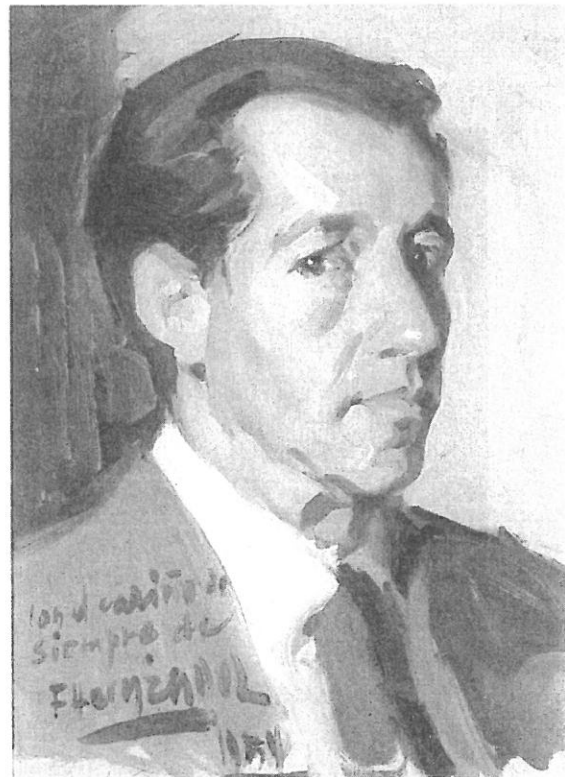
6.- Juan Eugenio Mingorance, *Zambra*, 1923. Colección Ayuntamiento de Málaga



7.- León Astruc, *Cartel de feria de 1927*, Colección Ayuntamiento de Málaga



8.- Luis Molledo, *Flor erótica*, 1930-40. Colección Fundación Picasso (Ayuntamiento de Málaga)



9.- Francisco Hernández, *Retrato de Luis Molledo*, 1954. Colección Fundación Picasso (Ayuntamiento de Málaga)